
*ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS**Das Aufsatzwerk*

Institut für Romanistik | Karl-Franzens-Universität Graz

Permalink: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-069-277>

Goethes Romanische Prä- und Kontexte

Notizen zu einem Buch von Karl Maurer

Wie allgemein bekannt, ist die im deutschen Sprachraum betriebene Literaturwissenschaft, insbesondere auch deren romanistische Sektion, in eine ‚Krise‘ geraten, die sich paradoxerweise seit Jahrzehnten als Permanenz, das heißt mit einem anderen Wort: als Verfall, präsentiert. Die Gründe, welche man für das Phänomen anführen kann, sind selbstverständlich vielfältiger, interner und externer, spezifischer und genereller Natur. Zu den weniger spezifischen, aber sehr evidenten Motiven gehört ein doppelter Bedeutungsverlust, von dem in der ‚globalisierten‘ Mediengesellschaft einerseits die Literatur, andererseits die deutsche Sprache, der man kaum noch zutraut, als Medium von Wissenschaft oder Kultur zu dienen, betroffen sind.

Daneben gibt es indes auch Gründe, welche mit der Struktur unserer Disziplin selber zu tun haben. So meine ich, daß es in der Literaturwissenschaft – und zwar zwangsläufig – besonders schwer fällt, zu Ergebnissen zu gelangen, die sich gleichzeitig als neu und als bedeutend erweisen. Was anderenorts Fortschritt heißt, kommt auf dem Sektor literaturwissenschaftlicher Erkenntnis ja vorzugsweise durch zwei grundsätzlich verschiedenartige Prozeduren zustande: entweder durch die Erschließung unbekannter Materialien oder durch die Erprobung unvertrauter Perspektiven. Wenn unbekannte Materialien erschlossen werden, so geschieht das meistens am Rande oder außerhalb des Kanons der ‚großen‘, aus irgendeinem Grund als relevant erachteten Texte. Deshalb sind die Resultate solcher Forschungen seit eh und je dem Verdacht der Irrelevanz ausgesetzt; zumindest pflegen sie auf den Vorwurf spezialistischer Abseitigkeit zu stoßen. Bei den ‚großen‘ und unbestreitbar relevanten Texten lassen sich neue Erkenntnisse dagegen kaum noch im Bereich literarhistorischer Materialität gewinnen, und statt dessen vollzieht sich die postulierte Innovation hier überwiegend durch die Verfolgung von Fragen oder Beschreibungsverfahren, welche aus den Interessen jeweils übergeordneter Disziplinen und Diskurse erwachsen, die zu einem gegebenen Zeitpunkt im Feld der *sciences humaines* hegemoniale Geltung besitzen. Dabei kann oft der Eindruck bloßer terminologischer Applikation entstehen, welche die aktuelle Macht eines bestimmten Diskurses bestätigt, aber nicht unbedingt die Eigeninteressen der von ihm überwältigten Texte wahrt. Auf jeden Fall erregen solche

Neuperspektivierungen im allgemeinen nur kurzfristige Aufmerksamkeit; denn wenn der Leitdiskurs, dem sie dienten, verblaßt, pflegen sie auch selber an Faszination einzubüßen, um von den Diskursen einer nachfolgenden Generation dann manchmal mit ostentativ übertriebener Verachtung gestraft zu werden.

Sowohl das eine wie das andere Innovationspotential hat in der Literaturwissenschaft demnach seine Mißlichkeiten, die bald den Einwand der Irrelevanz und bald den der Tautologie hervorrufen. Unbehelligt bleiben von ihnen eigentlich nur Untersuchungen, denen es gelingt, auch in den Zentren des Kanons bis dahin unbekannte Sachverhalte aufzudecken, welche nicht allein aus aktualisierenden Wechseln der Perspektive resultieren, sondern die literarhistorische Materialität selbst betreffen. Solche Untersuchungen erscheinen in Anbetracht der skizzierten Widrigkeiten höchst selten, doch sind sie offenbar nicht unmöglich. Daß sich ihnen nach wie vor überraschende Erkenntnischancen öffnen können, beweisen mit energischer Eindringlichkeit jedenfalls Karl Maurers „Studien zur Goethezeit und ihrer europäischen Vorgeschichte“¹. Sie stellen eine bemerkenswerte Ausnahme von der Regel des literaturwissenschaftlich Üblichen dar und verdienen es daher auch, mit größerem Nachdruck als sonst üblich gewürdigt und diskutiert zu werden.

I

Der Titel, den Maurer seinem Buch gegeben hat, ist insofern gerechtfertigt, als Goethe zwar nicht immer im Mittelpunkt, wohl aber stets am End- und Zielpunkt aller Betrachtungen steht. Zu den Eigenarten des „Abenteuer(s) Goethe“, auf das sich Maurer – wie das Vorwort verrät (vgl. 8) – vor „fast vierzig Jahren“ eingelassen hat, gehört nämlich der Umstand, daß es, wenn es denn erfolgreich, das heißt: mit dem Gewinn neuer Einsichten, verlaufen soll, im Grunde nur durch Abhandlungen zu bewältigen ist, welche die europäische Literatur zumal „des 18. und frühen 19. Jahrhunderts“ (vgl. 7) in ihrem Ensemble ins Auge fassen. Dabei zeigt sich, daß eben für diese Blickrichtung auch bei hochgradig kanonisierten Texten die größten Möglichkeiten entstehen, literarhistorisch im strengen Sinn zu innovieren. Da das literarische Wissen in der aktuellen Wissenschafts- und Forschungsorganisation essentiell nach nationen- und epochenzentrierten Spezialisierungen gegliedert ist, haben sich neben dem evidenten Wissenszuwachs, den die Spezialisierung garantiert, im gleichen Ausmaß offenkundige Lücken und Defekte gebildet, welche den bloßen Fachleuten tendenziell all jene Verhältnisse und Beziehungen unsichtbar machen, die über die Grenzen einer Einzelsprache oder eines eng umrissenen Zeitraums

1 Karl Maurer, *Goethe und die romanische Welt*. Studien zur Goethezeit und ihrer europäischen Vorgeschichte, Paderborn/München/Wien/Zürich: Ferdinand Schöningh 1997, 360 S.

hinausgehen.² Solche Defekte eher intertextuell und interdiskursiv als (nach älterem Verständnis) komparatistisch abzuarbeiten, ist wohl die lohnendste Aufgabe, mit der sich eine erkenntniswillige – und nicht nur nachahmungssüchtige – Literaturwissenschaft heute konfrontiert sieht.

Als Chance und Verpflichtung zur Innovation erwächst die Aufgabe notwendigermaßen aus der immer kleinräumiger operierenden „Departementalisierung des Geistes“, die ja ihren Gegenstand selbst (gleichgültig ob man ihn unter der Etikette von Geistes-, von Kultur- oder von Humanwissenschaften administrieren und auf den Markt bringen möchte) in letzter Instanz zu kassieren droht.³ Indessen verleiht der Anspruch, den Verlusten, die empirische Kleinräumigkeit und ihr Revers, eine alles nivellierende theoretische Großflächigkeit, unvermeidlich mit sich bringen, wenigstens ansatzweise entgegenzuwirken, einer durchaus ehrwürdigen (und von vornherein kaum innovationsverdächtigen) Disziplin wie der Romanistik mitteleuropäischer Tradition eine möglicherweise unvorhergesehene Rolle. Wie Maurers Studien, die Phänomene und Probleme der „Goethezeit“ mit präzise vielgestaltigen europäischen Vorgeschichten versehen, nahelegen, befindet sich die Romanistik, zumindest der (literaturwissenschaftlichen) Sache nach, keineswegs beim Rückzugsgefecht⁴, sondern stellt, sofern sie intertextuell und interdiskursiv aufgeschlossen bleibt, genau umgekehrt eine, wenn nicht *die* Avantgarde ihrer Disziplin dar.

2 Freilich ist hier wichtig zu bemerken, daß die Folgen literaturwissenschaftlicher Spezialisierung nicht allein in einer offenkundigen Begrenzung des historischen und sprachlich-kulturellen Gesichtsfelds manifest werden. Sie zeigen sich gleichzeitig auch in der – scheinbar gegenläufigen – Neigung, Texte jedweder Vergangenheit durch Angleichung an gegenwärtig prominente Poetiken möglichst umfassend zu aktualisieren. Zum eklatanten Verlust an geschichtlichem Distinktionsvermögen, der durch die verbreitete Praxis „aktualisierender Hoch-Interpretation“ entsteht, vgl. die kritisch kommentierten Beispiele meines Aufsatzes „Diskurse der Autorität und Probleme der Interpretation“, ZrP 107 (1991), 142–59, bes. 152ff.

3 Von der „Departementalisierung des Geistes“, die ein „Mittel“ sei, „diesen dort abzuschaffen, wo er nicht ex officio, im Auftrag betrieben wird“, spricht Theodor W. Adorno mit programmatischer Kritik – und wohl klarsichtig die akademischen Erfahrungen seines nordamerikanischen Exils resümierend – im ersten Stück der *Minima Moralia*; vgl. Adorno, *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt a. M. 1964 (I. Ausg. 1951), 15f. Dabei versteht sich von selbst, daß der Prozeß solcher Departementalisierung im exakten Maß seines Fortschritts von beschwörenden Appellen zur Inter- oder Transdisziplinarität begleitet zu werden pflegt. Daß sie trotz wachsender Lautstärke und Popularität meist folgenlos verhallen, liegt wahrscheinlich an der – oft durch politischen Opportunismus erzeugten – disziplinären Beziehungslosigkeit und mitunter völlig heteronom bestimmten Willkür der propagierten Projekte.

4 Wie manche prononciert nationalliterarisch und landeskundlich engagierten Kritiker des Fachs überzeugt zu sein scheinen. Vgl. dazu – als ein Beispiel unter vielen – das von Richard Baum, Willi Hirdt und Birgit Tappert verfaßte Vorwort zu der Dokumentation *Romanistik. Eine Bonner Erfindung* (Bonn 1993, Bd. 1, 5–44), welches sich nach Kräften bemüht, neben dem „internationalen Standard“ der „Spezialisierung“ auch das – im Geiste des preußischen Kultusministers Carl Heinrich Becker für „unabweislich“ gehaltene – „Erfordernis einer landeskundlichen Orientierung der Studien“ gegen die angebliche „*vis inertiae* der deutschen Romanistik“ auszuspielen. Mit der *vis inertiae* der „Beharrungskräfte, die sich aus den nebulösen Tiefen einer deutsch-romantischen Geschichte speisen“ (35), ist hier eben der Wissensimpuls gemeint, der in manchen, freilich nicht in allen Tendenzen der deutschsprachigen Romanistik immer schon über die Ab- und Ausgrenzungen nationaler Kulturen hinausgedrängt hat.

Der Beitrag, den Maurer zu dieser substantiell innovativen Funktion romanistischer Literaturwissenschaft anhand der europäischen Verflechtungen von Goethes Werk leistet, ist in sechs Abschnitte unterteilt. Von ihnen waren vier schon vorher an – romanistisch gesehen – etwas abgelegenen Orten publiziert, drei davon überdies bereits in den frühen sechziger Jahren (vgl. 343). In der Tat erscheint das Interesse, das die früheren Aufsätze beanspruchen können, auch relativ geringer als jenes der beiden umfangreichen neueren Studien, die jetzt beinahe drei Viertel des stattlichen Bandes ausmachen. „*Das Leben des Benvenuto Cellini*“ (53–72), zunächst als Nachwort zu einer Neuausgabe der Goetheschen Übersetzung veröffentlicht, weist unter den Essays vielleicht am stärksten den Charakter einer Einführung auf, allerdings einer Einführung von seltener Akkuratez und Informationsfülle. Außerdem kommt es auch hier schon zu einigen Aperçus, die sich keineswegs von selbst verstehen. In bezug auf Cellinis *Vita* werden sorgfältig detailliert die Mitte der fünfziger Jahre bereits von Walter Pabst angedeuteten Affinitäten zum ‚Schelmenroman‘ des Lazarillo de Tormes entwickelt (vgl. 57f.), wobei mir lediglich übertrieben scheint, die rhetorikferne Inkonzinnität von Cellinis Affektsprache direkt mit dem rhetorisch durchaus vorschriftsmäßigen „grosero estilo“ des im Namen Lazarillos sprechenden spanischen Anonymus zu parallelisieren.⁵ Was Goethes Teilnahme an Cellini anbelangt, hebt Maurer zurecht die partiell anti-klassizistischen, „schon ganz im Sinne der französischen Romantik“ gegen die ästhetische Normativität des ‚siècle de Voltaire‘ gerichteten Implikationen hervor (vgl. 61f.), welche eine enthusiastische Beschäftigung nicht nur mit der Kunst, sondern auch mit den nicht-kanonischen Texten des „sechzehnte(n) Jahrhundert(s)“ (der Epochenbegriff ‚Renaissance‘ konnte Goethe Dezennien vor Michelet und Burckhardt ja noch nicht geläufig sein) um 1800 unweigerlich annehmen mußte. Daneben steht die luzide Kommentierung der bemerkenswerten, offenbar auf einen Kult der „Tat“ gegründeten und nach Schiller „greulichen“ Parallele, die Goethe einmal – quasi Plutarch pastichierend – zwischen Cellini und Moses als zwei „handfesten Pursche(n)“ gezogen hat (vgl. 64f.). Ein wenig karg ist in dem Abschnitt allein die Bilanz der Erfolge und Mißerfolge von Goethes Übersetzungsleistung ausgefallen, bei der Maurer sich meines Erachtens allzu sehr auf Voßlers vorhersehbare Befunde einer selbstverständlich „glättende(n), auflockernde(n) und klärende(n) Umstilisierung“ verläßt (vgl. 70): Schließlich sind die sprachlichen Schwierigkeiten, welche Cellinis Text seinen Übersetzern bereitet,

5 Zur rhetorischen Musterhaftigkeit von Lazarillos „grosero estilo“, der sich sowohl durch den niedrigen Status des Protagonisten wie durch die Gepflogenheit einer exordialen Bescheidenheitstopik erklärt, vgl. die treffenden Kommentare von Alberto Blecu (La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades, Madrid 1972, 43f.) oder Francisco Rico (Lazarillo de Tormes, Madrid 1990, 9). Bezeichnend ist dabei vor allem Ricos Hinweis auf die Konventionalität eines „infimus [...] dicendi character“, der im Briefstil, dem ja auch Lazarillos Mitteilungen an „Vuestra Merced“ verpflichtet sind, angebracht erscheint, „cum materia in rebus familiaribus atque iocosis versabitur“.

derart kompakt, daß die gleichen krassen Lapsus, die Goethe gelegentlich unterlaufen, noch mehr als hundert Jahre später bei dem französischen Übersetzer Maurice Beaufreton manchmal in identischer Form wiederkehren.⁶

Goethes produktive Spannungen zwischen einem frühen Widerstand gegen die ästhetischen Normierungen des Dix-Septième bzw. Dix-Huitième und einem nachmals programmatisch erneuerten Klassizismus berührt auch die Miszelle „Entstaltung. Ein beinahe untergegangener Goethescher Begriff“ (85–97). Hier geht es um ein zunächst unscheinbar wirkendes Detail aus der fragmentarischen Übersetzung von Diderots *Essais sur la peinture*: den von Lavater übernommenen Begriff „Entstaltung“, den Goethe in der Handschrift verwendet, um ihn in der Druckfassung durch das weniger auffällige Wort „Entstellung“ zu ersetzen. Vom schmalen Indiz dieses korrigierten „Lavaterianismus“ aus ergeben sich nicht unbeträchtliche Einsichten in die charakteristische Ambivalenz, welche das Verhältnis des ‚klassischen‘ Goethe zu seiner unklassischen Vergangenheit, das heißt: dem verdrängten auktorialen Anteil an Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* und dem nunmehr auf Distanz gehaltenen Interesse an Diderots revolutionärer Ästhetik, geprägt hat (vgl. 96f.).

In den gleichen Zusammenhang gehört der Aufsatz „Die verschleierte Konfessionen. Zur Entstehungsgeschichte von Goethes *Werther* (*Dichtung und Wahrheit*, 12. und 13. Buch)“ (73–84). Er weist mit überzeugenden Belegen nach, daß nicht nur der *Werther* selbst Rousseaus *Nouvelle Héloïse* Wesentliches verdankt, sondern daß sogar noch der Bericht, den Goethe in *Dichtung und Wahrheit* von der Genese des *Werther* gibt, „dem hochpoetischen Bericht über die Entstehung der *Nouvelle Héloïse* im neunten Buch der Rousseauschen *Confessions* [...] in augenfälliger Weise nachgebaut [...] ist“ (vgl. 78). Damit ergibt sich ein – wenn man so will – potenziert Fall von Modellierung des eigenen Lebens und Schaffens anhand literarischer Vorbilder, einer Modellierung, die Goethe gleichzeitig gesucht (vgl. 80) und als „Gefährdung durch den Umgang mit imaginären Verhältnissen“ – wie zumal der

6 Seines pittoresken Charakters wegen ist hier – pars pro toto – das auch von Maurer angeführte Mißverständnis erwähnenswert (vgl. 66), dem Cellinis Satz „perché si bene, come gli antichi si diletta vano di comporre de' mostri usando con capre, con vacche e con cavalle, nascendo questi miscugli gli domandavano mostri; così quelli artefici facevano con i loro fogliami questa sorte di mostri“ (B. Cellini, *La Vita*, a cura di G. Davico Bonino, Torino 1973, 67f.) in Goethes Übersetzung anheimfällt. Bei Cellini will der erste Satzteil besagen, daß ‚die Alten Freude daran hatten, durch den Beischlaf mit Ziegen, Kühen und Stuten Mischwesen zu erzeugen, die sie dann Monstren (und nicht Grotesken) nannten‘. Bei Goethe erscheint der mythische Sachverhalt in einer resolut sublimierten Fassung, und der Satzanfang lautet nun: „Denn wie die Alten sich vergnügten, Monstra zusammenzusetzen, indem sie die Gestalten der Ziegen, Kühe und Stuten verbanden [...]“. Im gleichen Sinn verändert und ‚zivilisiert‘ indes auch Beaufreton 1919 das von Cellini Gemeinte, so daß hier fast der Eindruck entsteht, als habe der französische ‚rifacitore‘ nicht Cellini, sondern Goethes Cellini-Übersetzung übersetzt: „car, de même que les anciens se plaisaient à composer des monstres en combinant les formes de la chèvre, de la vache et de la cavale [...]“; vgl. *Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même*, Traduction et notes de M. Beaufreton, Paris 1965, Bd. I, 129.

Tasso als eine Art von „gesteigertem Werther“ zeigt (vgl. 82f.) – tief gefürchtet zu haben scheint.⁷ Am Ende des Aufsatzes, einem echten Finale, wird der Dialog der involvierten Texte so dicht, daß Maurer zu Pointen gelangt, die den Leser an typische Effekte der Essays von Borges erinnern mögen.

⁸ Wenn einerseits Jean-Jacques und Saint-Preux, „der Stammvater aller ‚unheldischen Helden‘“, hinter der Gestalt von Goethes Tasso stehen und wenn andererseits Rousseau selber „seine *Nouvelle Héloïse* mit Zitaten aus der *Gerusalemme liberata* und dem *Aminta* [...]durchwirkte“, dann liegt in der Tat nahe, „ein eigentümliches Zusammentreffen“ zu konstatieren. Es würde nach Maurer darin liegen, daß die Leiden eben jenes Rousseau, der von sich gesagt haben soll: „Le Tasse a prédit mes malheurs“⁹, „dazu bestimmt waren, schließlich wieder ein poetisches Tasso-Schicksal mit auszuformen“ (vgl. 83).

Resümiert und zugleich skizzenhaft eingeleitet erscheint die Thematik des Buchs in der frühen Übersicht „Goethe und die romanische Welt“. Der mit dem Buchtitel identische Abschnittstitel gilt einem Beitrag, der wie die Würdigung des *Lebens des Benvenuto Cellini* schon 1963 als Nachwort, diesmal zu einer Ausgabe von Goethes *Übertragungen*, publiziert wurde. Ähnlich dem Cellini-Aufsatz leistet auch diese Studie, was man von einem Resümee in solcher Funktion eigentlich gar nicht erwarten dürfte. Sie zieht mit erstaunlich konzis vermittelter Kennerschaft eine „Bilanz der Anteilnahme“ Goethes an den romanischen Literaturen; daneben versteht sie indes ebenso gut, ohne jede Aufdringlichkeit eigene Akzente zu setzen und Sachverhalte festzuhalten, welche – soweit ich sehe – mitnichten schon zur literaturwissenschaftlichen, erst recht nicht zur germanistischen *communis opinio* zählen.

7 Bekanntlich wird diese Furcht unter dem Leitbegriff der „intoxication littéraire“ (Paul Bourget), den etwa Guido Gozzano in gleicher Bedeutung als „Intossicazione“ übernimmt, später zu einer thematischen Obsession der europäischen Fin-de-Siècle-Literatur; vgl. dazu unter anderem U. Schulz-Buschhaus, „Anti-Petrarkismus und Fin de Siècle – Zu Guido Gozzanos Elogio degli amori ancillari“, in: *Literatur ohne Grenzen*. Festschrift für Erika Kanduth, Frankfurt a. M. usw. (Peter Lang) 1993, 421–40, hier 436ff. Bezeichnend ist, daß in den prominentesten Versionen des Themas – Bourgets *Essais de psychologie contemporaine* und Le Disciple oder Barrès' *Les Déracinés* – als Vehikel der Gefährdung mit Vorliebe Rousseaus *Nouvelle Héloïse* und als Antidot gerne ein „Goethesches“ Ethos der Tat und des organischen Wachstums genannt werden; vgl. z. B. M. Barrès, *Les Déracinés*, Paris 1988, 241 (zu Taines gemeinschaftsbildender „philosophie pratique“, die im Gegensatz zur – ‚entwurzelnden‘ Philosophie Kants eine „philosophie goethienne“ sei) oder 149, wo es über den gefährdeten François Sturel heißt: „il relut les passages préférés de la *Nouvelle Héloïse*. [...]Rousseau l'entretenait d'amour et de sensualité. Il devenait plus vivant“.

8 Mit deren Duktus und Perspektivik hat Maurers Seh- und Darstellungsweise überhaupt einige Ähnlichkeiten. Sie bestehen zunächst in der generellen Neigung, die Literatur so weit wie eben möglich als ein selbstbezügliches System zu betrachten. Eine solche Sehweise entwickelt wenig Interesse für die Störungen, welche von der Umwelt des Systems auszugehen pflegen, und zeigt um so mehr Sinn und Beobachtungsgabe für die abenteuerlichen Ereignisse, die sich innerhalb eines Universums der Texte zutragen können. Dazu kommt, was die Darstellung betrifft, eine Attitüde äußerster auktorialer Zurückhaltung. Dank ihr erscheint der essayistische Diskurs weniger als Herr *über* den Texten und eher als ein so urbaner wie subtil hintergründiger Vermittler *zwischen* den Texten. Demnach hat in beiden Fällen eine raffinierte Poetik der Zitationen, welche kennzeichnend, aber nicht unbedingt vorhersehbar sein müssen, an der Poetik des Essays beträchtlichen Anteil.

9 Der offenbar nicht gesicherte Ausspruch ist in einem Journal der Revolutionszeit durch Guillaume-Olivier de Corancez überliefert (vgl. 83Anm. 61). In den Kontext von Maurers literarhistorischer Filiation, welcher ihm erst eigentlich Relief verleiht, geriet er dank der Vermittlung von Luigi Foscolo Benedettos Festschrift-Beitrag „Jean-Jacques tassofilo“, in: *Scritti varii di erudizione e di critica* in onore di Rodolfo Renier, Torino 1912, 371–89, hier 380.

Für bemerkenswert halte ich z. B., mit welcher genauen Differenzierung Maurer Goethes Annäherung an Racine beschreibt, deren Konsequenzen bis hin zur Metrik, also einer von der *Iphigenie* bis zur *Natürlichen Tochter* allmählich wachsenden „Alexandrinernähe des Goetheschen klassizistischen Blankverses“, verfolgt werden (vgl. 28f.). Gleichfalls vorzüglich profiliert ist die überwältigende, zwischen Provokation und Attraktion changierende Bedeutung, welche für Goethe Voltaire besaß. In ihm sah Goethe gleichsam den Geist des französischen 18. Jahrhunderts verkörpert, aus dem er selbst – wie Maurer formuliert – „noch so selbstverständlich“ herausgewachsen war, „daß er den Phänomenen, die es beherrschten, gar nicht mehr eigens zu begegnen brauchte, um auf sie zurückgreifen zu können“ (vgl. 32f.). Scharfe Konturen erhalten schließlich die Ideen des späten Goethe zur „Weltliteratur“. Maurer situiert sie erneut in einer prononciert Voltaireschen Tradition (vgl. 47f.), wodurch sich unter anderem erklären mag, daß sie – im Unterschied etwa zu den vergleichbaren Universalpoesie-Konzepten der Romantiker – weniger rezeptiv als vielmehr „von einer ausgesprochen aktiven Zielsetzung geprägt [...] sind“ (vgl. 50), bei der Goethe sich übrigens mit unerschrockenem Scharfblick auch über die problematischen Seiten der Entwicklung im klaren gewesen zu sein scheint.¹⁰

II

Von den vier Kapiteln des Buchs, welche ich charakterisiert habe, sind die beiden Studien, die bislang ganz oder teilweise unpubliziert waren, schon durch ihren größeren Umfang deutlich abgehoben. Sie präsentieren sich im Grunde wie selbständige Monographien, die mit dem titelgebenden Überblick der Einleitung gewiß thematisch und genetisch verbunden erscheinen, doch insofern eine Sonderstellung einnehmen, als sie – weiter ausgreifend – verborgene Filiationen und Zusammenhänge europäischer Literatur rekonstruieren, deren Parcours Goethe immer erst nach so komplizierten wie aussichtsreichen Umwegen erreicht. Das gilt zumal für die Untersuchung „Fénelons vergebliche Kritik der französischen Klassik und die Emanzipation der deutschen Literatur von der klassizistischen Norm“ (99–179). Mit

10 Daß Goethes Visionen eines Zeitalters der „Weltliteratur“ nicht allein von Euphorie bestimmt sind, gibt Maurer zu verstehen, wenn er etwa, einen späten Goetheschen Entwurf zitierend, fragt: „Wird nicht, ‚was der Menge zusagt, [...] sich grenzenlos ausbreiten und, wie wir jetzt schon sehen, sich in allen Zonen und Gegenden empfehlen?‘“ (50). Die Frage ist kennzeichnend für das Fehlen jeglicher Neigung zu Pathos oder Erbaulichkeit, welches Maurers Haltung gegenüber den Gegenständen seiner literarhistorischen Neugier charakterisiert. Dabei fällt die gelassene Nüchternheit hier um so mehr auf, als die Goetheschen Erwähnungen des Begriffs „Weltliteratur“ sonst ja üblicherweise zur Stimulierung ausschließlich enthusiastischer Gefühle dienen müssen; vgl. dazu – als ein Beispiel unter vielen – den Sammelband *Weltliteratur und Volksliteratur* (München 1972), wo sich nicht nur die speziellen Weltliteratur-Beiträge von Victor Lange und Horst Rüdiger auf letztlich euphorische Perspektiven beschränken, sondern bereits die Einleitung „einige Äußerungen Goethes über Weltliteratur und Nationalliteratur“ derart präsentiert (vgl. ebd. 7f.), daß sie einen geradezu propagandanhäufigen Appellcharakter annehmen.

ihr soll – wie der erfreulich präzise Klappentext ankündigt – gezeigt werden, daß „sich Lessings und Goethes Protest gegen die Verabsolutierung der literarischen Normen des Zeitalters Ludwigs XIV. gar nicht so weit von der Kritik [...] entfernt, die in Frankreich selbst im Laufe des 18. Jahrhunderts immer wieder laut wird“.

Als herausragendes Dokument einer solchen Kritik stellt Maurer neben dem rasch berühmt gewordenen *Télémaque* in erster Linie Fénelons weniger breit rezipierte *Lettre à l'Académie* vor. Von ihr sieht er eine ästhetisch-poetologische Traditionslinie ausgehen, welche über Gottscheds partielle Übersetzung, die sich dem Abschnitt *Projet d'un traité sur la tragédie* widmet, und „verdeckte Spuren bei Johann Elias Schlegel“ zu Lessing, Goethe und vor allem Herder führt, dessen deklarierte Abneigung gegen den „kleinfügigen Witz“ und die „Spitzfündigkeit“ des „elenden Geschmack(s)“ der „Hofsekte“ (vgl. 134) eine tiefe Wahlverwandtschaft mit Fénelons Poetik erkennen läßt.¹¹ Dabei ist Maurers Anliegen zunächst einmal, Fénelons Gedanken aus dem Winkel ihrer ‚Halbvergessenheit‘, der sie – bis hin zu Antoine Adams Reprise „alte(r) Vorurteile“ (108) – durch das Fehlen eines „französische(n) Echo(s)“ anheimgefallen sind, in das Zentrum literaturwissenschaftlicher Aufmerksamkeit zurückzuholen.¹² Tatsächlich enthalten nämlich gerade die poetologischen Betrachtungen der *Lettre à l'Académie* Argumente, die sich als ausgesprochen zukunftsreich erweisen sollten, ja die Hauptthemen aller Auseinandersetzungen berühren, welche sich im Laufe des 18. Jahrhunderts um die vom Dix-Septième übernommene (und wohl noch zusätzlich systematisierte) klassizistische Doktrin entzündet haben.

Besonders ergiebig wirken unter diesem Gesichtspunkt – wie Maurer minutiös belegt – die Fénelonschen Ausführungen zum Stil und zur diegetischen Struktur der Tragödie. Sie nehmen Anstoß am „bel esprit“, der die antiken Stoffe mit dem Konversationston des verhaßten Hofes erfüllt, beklagen „emphase“, „pompe“ und „enflure“, durch die selbst Racines *Phèdre* im Bravourstück des ‚récit de Thérémène‘ verunstaltet würde, und stellen die Notwendigkeit einer „versification trop gênante“ in Frage, um statt dessen den Versuch einer ‚sublimen‘ Dichtung in Prosa zu empfehlen. Insbesondere

11 Diese Herdersche Abneigung bringt in der Berliner Preisschrift *Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern, da er geblühet* für das ‚Siècle de Louis XIV‘ im übrigen einen Literaturkanon hervor, der im Jahre 1775 als originell gelten darf. Wenn Herder dort versichert: „selbst die stärksten Genies unter Ludwig waren nicht von der Hofsekte, Paskal, Fénelon, Roubeau, la Fontaine“ (vgl. 134), so widerspricht das Quartett, in dem heute einzig die Nennung des Odendichters Jean Baptiste Rousseau verwundern mag, entschieden den Wertungen der klassizistischen Kritik in Frankreich und nimmt statt dessen die seinerzeit avantgardistischen Vorlieben Hippolyte Taines vorweg, der sich als Literarhistoriker – mit pointierter Wendung gegen den Klassizisten Désiré Nisard – einen Kanon der „trois artistes“ Pascal, La Fontaine und Saint-Simon (dessen posthum veröffentlichte Memoiren Herder natürlich unbekannt waren) zusammenstellte; vgl. H. Taine, *Essais de critique et d'histoire*, Paris 101904 (1. Ausg. 1858), 228.

12 Wesentliche Hilfestellung leistet ihm hier die Meta-Kritik, die an Adams Fénelon-Kritik zurecht von Volker Kapp geübt worden ist; vgl. V. Kapp, „Ergebnisse und Stand der Fénelon-Forschung (1946–1978)“, *RJb* 29 (1978), 100–14, bes. 103, und ds., *Télémaque de Fénelon. La Signification d'une Œuvre littéraire à la fin du siècle classique*, Tübingen/ Paris 1982, 8.

kritisieren sie wie Boileaus *Art poétique* das Überhandnehmen der „galanterie“ des romanhaften „amour profane“ in der Tragödie. Indem Fénelon dagegen bei den Griechen die Existenz einer „tragédie [...] entièrement indépendante de l’amour profane“ unterstreicht, gibt er nicht nur religiösen Bedenken Ausdruck¹³, sondern antizipiert zugleich das Postulat einer Tragödie ohne Liebeshandlung, wie es dann später aus nicht mehr (oder nicht mehr primär) religiösen Motiven die Tragödienpoetik eines Voltaire oder eines Alfieri¹⁴ bestimmen wird.

Welches Zukunftspotential in Fénelons Kritik an Corneille und Racine, aber auch Molière beschlossen ist, wird von Maurer bis hin zu Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* (mit einem Einzelproblem, der am Beispiel des Philoktet erörterten Behandlung des Ausdrucks von physischem Schmerz, auch bis hin zu Lessings *Laokoon*) überzeugend herausgearbeitet.¹⁵ Dabei wäre meines Erachtens allerdings hilfreich, eine wichtige Distinktion, die Maurer lediglich andeutet¹⁶ noch stärker zu akzentuieren. Wenn man die Kritik, die sich mit Fénelons verschiedenen „projets“ verbindet, Punkt für Punkt Revue passieren läßt, zeigt sich nämlich, daß sie im Grunde keineswegs die „französische Klassik“ an sich betrifft, sondern immer nur bestimmte, meistens gesellschaftlich induzierte Defekte der Autoren, welche die „französische Klassik“ – nach Fénelon mitunter mangelhaft – repräsentieren. Die Richtschnur, mit der diese Mängel von Fénelon nachgewiesen werden, sind aber eben die ‚Regeln‘ der „klassizistischen Doktrin“; ja man könnte ohne allzu starke Pointierung behaupten, daß die Monumente

13 Solche Bedenken spielen in Fénelons Erörterungen gleichwohl eine bedeutende Rolle. Sie werden bei etwas anderer Gelegenheit auch mit Nachdruck hervorgehoben, wenn Maurer auf die Motive von Herders Begeisterung für Fénelon zu sprechen kommt. Nach Maurer liegt das intimste Motiv wahrscheinlich in der „Entdeckung des engen Zusammenhangs von religiöser Ergriffenheit und schriftstellerischem Ethos“, einem Zusammenhang, der ähnlich konsequent nur „noch bei dem spanischen Augustinermönch Fray Luis de Leon“ gegeben sein soll (vgl. 136). Von selbst versteht sich, daß diese Qualität, die Herders Enthusiasmus weckte und bei Maurer Anerkennung findet, Fénelons Schriften nicht unbedingt auch zu besonderer Fortüne im ‚siècle des lumières‘ verhelfen mußte.

14 Daß Alfieri in dem Buch nur ein einziges Mal und dann ganz unspezifisch – als ein Autor, dem wir wie Trissino oder Mairet auch eine *Sofonisba* verdanken – erwähnt wird (vgl. 241 Anm. 233), wirkt ein wenig verwunderlich. Die Traditionslinie, die Maurer zwischen Fénelons Poetik und den Werken Lessings oder Goethes zieht, hätte in einer parallel zu Alfieri führenden Seitenlinie nämlich ein noch weniger bestreitbares Analogon gefunden. Dafür spricht unter anderem die Empfehlung der gedrängten Kürze einer „action [...] unique, courte, vive et rapide“, die Fénelon unablässig variiert und die in Alfieris Tragödien zu ihrer wohl eklatantesten Realisierung gelangt. Außerdem sind Alfieri und Fénelon durch die Impulse ihrer anti-absolutistischen Einstellung verbunden (vgl. 105 diesbezüglich das Zitat aus Fénelons *Projet de rhétorique*), welche in beiden Fällen auch aus ähnlichen sozialgeschichtlichen Lagen erwächst.

15 Demgegenüber hat Goethe in dieser Studie nur einen ziemlich marginalen Auftritt. Das kann nach dem Stand unseres Wissens auch kaum anders sein, zumal Maurer selbst einräumt, daß „Goethe [...] wie viele seiner Zeitgenossen von Fénelon nie etwas anderes als den *Télémaque* gelesen zu haben [...] scheint“ (vgl. 141).

16 Am klarsten tut er das, wenn er einmal – freilich allzu episodisch – von einem „Augenblick“, oder prägnanter: Schwellenmoment, der europäischen Dichtungsgeschichte spricht, „in dem sich die klassizistische Doktrin gegen ihre Urheber zu wenden beginnt, wo die unterstellte Kongruenz von kodifizierter Kunstdoktrin, Vernunfturteil und Praxis der Musterautoren nicht länger unbefragt bleibt“ (115).

der „französischen Klassik“ schon in der *Lettre à l'Académie* geradedeshalb ins Wanken geraten, weil Fénelon sie als Kunst- und Sittenrichter nicht mit einer gelockerten, sondern einer radikal verschärften „klassizistischen Norm“ konfrontiert.

Die Paradoxie (oder auch Dialektik) einer Klassik-Kontestation aus dem Geist gesteigerter klassizistischer Strenge läßt sich an so gut wie allen Punkten der Fénelonschen Kritik beobachten. Vieles wirkt bei ihnen wie eine konsequente Vertiefung von Tendenzen, die bereits in den Wertungen Boileaus angelegt waren. Neben der Absage an die „intrigue galante“, welche speziell von Johann Elias Schlegel wieder aufgegriffen wird (vgl. 118ff.), oder an den elegischen Diskurs von ‚Romanhelden‘ auf der Tragödienbühne ist es vor allem das Plädoyer für die (durch immer neue illustrierende Epitheta geschmückte) „simplicité“ und gegen die (mitsamt ihren diversen Synonymen verworfene) „emphase“, welches Fénelon unverkennbar auf den Spuren des *Art poétique* wieüberhaupt des späten Boileau zeigt. Nicht weniger bezeichnend wirkt der Umstand, daß auch die Abwehr des Reimzwangs¹⁷ und die Präferenz für eine Dichtung in ‚sublimen‘ Prosa auf Werte rekurriert, die zunächst spezifisch der Doktrin des ‚classicisme‘ angehören: die „clarté“, die Fénelon im *Projet de poétique* von den „lois rigoureuses de notre versification“ behindert sieht, und ganz besonders die „vraisemblance“, welche im *Projet d'un traité sur la tragédie* durch eine „versification trop gênante“ gemindert erscheint.¹⁸ Und schließlich werden bei der Ablehnung von durch Liebesverwicklungen geprägten, pointenreichen „pièces romanesques“ sogar explizit die ‚Regeln‘ als höchste poetologische Instanz aufgerufen, um eine lockere Praxis des publikumsorientierten „plaître“ in die Schranken zu weisen. Das geschieht

17 Über den, allerdings ironisch pointiert, Boileau ja ebenfalls schon früher geklagt hat: insbesondere in der zweiten Satire, die ihm im Verbund mit dem Selbstzitat der dritten bekanntlich sein beträchtliches (und nicht unbedingt ‚klassisches‘) Skandal-Renommee eintragen sollte.

18 Dabei gehört die aristotelische Forderung nach ‚Wahrscheinlichkeit‘ zu einem Bestand topischer Argumente, die von jeher geltend gemacht werden, wenn Autoren dramatischer Dichtung für eine nicht-versifizierte oder wenigstens reimlose Bühnensprache plädieren. So findet sich das Argument auch schon in D’Urfés Vorwort zu seinem späten, in Blankversen verfaßten Schäferspiel *La Sylvanire ou la Morte-Vive*, dessen ‚Rifacimento‘, durch Jean Mairet übrigens im letzten Teil von Maurers Buch unter anderen Gesichtspunkten eine bedeutende Rolle spielt (vgl. 225ff.). D’Urfés Vorwort ist letzthin von Rudolf Harneit neu ediert und mit einem exzellenten Kommentar versehen worden, der bei der Frage von dramatischen Texten „en vers non rimez, mais libres“ mit vorzüglicher Kompetenz auch die italienische Vorgeschichte der Problematik, also etwa die heute weithin vergessenen Schriften von Agostino Michele oder Paolo Beni, dokumentiert; vgl. R. Harneit, „Dramatische Texte ‚en vers non rimez, mais libres‘? Poetologische Reflexion über das Versproblem im italienischen Theater des Cinquecento und Honoré d’Urfés Vorwort zu *La Sylvanire ou la Morte-Vive*“, *RJb* 45 (1994), 85–116, hier 107 und 112, sowie 96f. (zur Präsentation von Micheles volkssprachlichem *Discorso* und Benis lateinischer *Disputatio*). Von der gleichen Thematik handelt in einem spezieller französischen Rahmen – und mit besonderer Berücksichtigung der Prosatragödien von La Serre und D’Aubignac – ebenfalls Harneits früherer Aufsatz „Absurde Verse – paradoxe Prosa: Ungereimte Alternativen zum Alexandrinertheater im frühen 17. Jahrhundert. Zu Theorie und Geschichte zweier vergessener Innovationsversuche“, *RJb* 44 (1993), 139–63. Dort wird aus dem Widmungsbrief von Nicolas Caussins Prosatragödie *Hermenigildus* ein Passus zitiert, der mit keineswegs unklassischer Argumentation die Vorzüge der Prosa auch für die Funktion des „movere“ unterstreicht: „Est enim Eloquentia flumen mentis, quod profecto sine istis numerorum vinculis fluit liberius, & quo minus habet affectatae industriae, mouet efficacius“ (ebd. 150).

einige Sätze, nachdem Fénelon – von Maurer zitiert (vgl. 119) – die höfische ‚Mode‘ getadelt hat: „La mode du bel esprit faisoit mettre de l’amour partout“. Wenn Fénelon darauf zusätzlich tadelt, wie die „héros langoureux“ solcher Stücke ihre angebliche ‚Verzweiflung‘ „par des espèces d’épigrammes“ ausdrücken¹⁹, kommt es – von Maurer nicht mehr zitiert – zu einer Kontrastierung, die den (bei Boileau ja noch weithin respektierten) Publikumsgeschmack entschieden negativiert und dafür die „klassizistische Norm“ als ein Positivum einsetzt, von dem nicht ohne weiteres zu sagen ist, ob es nun einen ‚neuen‘ oder einen ‚alten‘ Wert darstellen soll: „Voilà ce que le désir de plaire au public arrache aux plus grands auteurs contre les règles“.

Wie sehr die Kritik der *Lettre à l’Académie* durch einen rigorosen Widerwillen gegen das Phänomen des ‚bel esprit‘ als eines Ausdrucks von ‚la cour et la ville‘ motiviert ist, läßt sich indirekt wohl auch aus Voltaires recht zurückhaltender Rezeption von Fénelons Argumenten ersehen. Maurer, der Voltaires kulturpolitische Interessen, wie sie speziell im *Siècle de Louis XIV* hervortreten, ansonsten glänzend charakterisiert, macht sich hier meines Erachtens etwas allzu bemühte Gedanken, wenn er mehrfach die Frage aufwirft, weshalb Voltaire die Klassik-Kritik Fénelons kaum erwähnt, obgleich er mit ihr doch manche Ziele – wie beispielsweise die Poetik einer Tragödie ohne „intrigue galante“ – offensichtlich teilt (vgl. 160ff. oder 169f.). Den Grund für dies Schweigen bildet außer einer verständlichen ‚anxiety of influence‘ wahrscheinlich die schlichte Tatsache, daß Voltaire an den Thesen der *Lettre à l’Académie* zwar einige poetologische Gemeinsamkeiten wahrnehmen mochte, daß ihn aber – davon abgesehen – praktisch alle ideologischen Impulse, die sein Werk bewegten, gegen den Autor des *Télémaque* einnehmen mußten. So gibt es keine Vermittlung zwischen Voltaire und Fénelons „religiöser Ergriffenheit“. Ebenso widerspricht Voltaires Plädoyer für Monarchie, Merkantilismus und Luxus dem Ideal einer ästhetischen wie moralischen „simplicité“, die bei Fénelon neben ihrer christlichen Motivation stets auch etwas Altfeudales bewahrt. Außerdem wäre zu bedenken, daß Voltaire unter nunmehr ‚philosophischem‘ Vorzeichen gleichfalls noch (oder wieder) die Werte des ‚bel esprit‘ vertritt. Und wenn er sie nicht nur programmatisch anführt, sondern wie in der Satire *Le Mondain* auch virtuos realisiert, dann ist es nicht zufällig eben der religiöse, asketische und altfeudale Fénelon, der den eklatantesten Pointen des Voltaireschen Witzes gleichsam exemplarisch zum Opfer fällt.²⁰

III

19 Unverkennbar ist dabei die teils wortwörtliche Übereinstimmung mit der Kritik, die auch der *Art poétique* – in Boileaus Fall freilich seinerseits höchst pointiert – an den „Pointes“ übt; vgl. *Art poétique* II V. 113ff.: „La Tragedie en fit ses plus cheres delices. [...] Un Heros sur la Scene eut soin de s’en parer, Et sans Pointe un Amant n’osa plus soupirer“.

20 Vgl. U. Schulz-Buschhaus, „Voltaire’s *Le Mondain* oder die Satire der Satire“, in: *Frühaufklärung*, hrsg. von S. Neumeister, München 1994, S. 425–67, bes. 434ff.

Zu dem Abschnitt über die (problematische) Fortüne von Fénelons Klassik-Kritik stellt die umfangreichste Studie des Buches, „Die verkannte Tragödie. Die Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geist der Pastorale“ (181–342), in einem geradezu systematischen Sinn das Komplement dar. Wenn es bei der Fénelon-Studie zu einem großen Teil darum geht zu verfolgen, wie die galante oder präziöse Liebetheematik aus der Tragödie gewissermaßen ausgetrieben werden soll, so rekonstruiert die Untersuchung über das „paratragische Schäferspiel“ einen genau gegenläufigen Vorgang: Sie zeigt, wie die Liebetheematik in die Tragödie hineingerät und sich der höchsten dramatischen Gattung von den Pastoralen der Italiener über Corneille und Racine bis zu Goethes *Tasso* allererst bemächtigt bzw. sie – wie im letztgenannten Stück – ‚re-bukolisiert‘ (vgl. 339).

Ausgangspunkt für Maurers Rekonstruktion ist in diesem Fall der Inbegriff einer französischen Tragödie, der sich aus Voltaires kritischen Stellungnahmen zu Racine und insbesondere zur *Bérénice* gewinnen läßt: „ein dramatisches Genus, in dem mehr gesprochen (berichtet, beratschlagt, abstrahiert und geklagt) als gehandelt wird; aus dem die Liebe als dominantes Motiv, eine komödiennahe Intrigenführung und ein durchgehender höfischer Konversationston nicht wegzudenken sind; das abgehoben ist von den Problemen der wirklichen Welt und das an die Stelle des physischen Untergangs seiner Protagonisten Sinnverlust und Resignation zu setzen vermag“ (194). Ein solcher Typus der Tragödie steht den griechischen und römischen Gattungskonzepten offensichtlich ferner, als die klassischen Autoren in ihren Selbstaussagen zugeben und die Literaturhistoriker klassizistischer Schulung in ihrem (Wunsch-)Bild vom „esprit français“ wahrhaben mochten. Dafür bewahrt der Tragödientyp, den in extremer Ausprägung Racines „Liebestragödie“ verkörpert, eine geheime Verwandtschaft mit jener ‚Gattung zwischen den Gattungen‘, als die sich seit dem *Aminta* die dramatische Pastorale präsentiert.

Nun ist der form- und motivgeschichtliche Parcours, der die *Bérénice* – um erneut à la Borges zu formulieren – retrospektiv mit Torquato Tassos *Aminta* und prospektiv mit Goethes *Torquato Tasso* verbindet, ein überaus verschlungener, stellenweise auch überwachsener Weg, der manche Richtungsänderungen und Kehrtwendungen kennt. Die Art, in der Maurer ihn freilegt und sichtbar macht, verdient uneingeschränkte Bewunderung und ist wohl geeignet, gerade diesen Abschnitt in den kanonischen Bereich langfristig mustergültiger literaturwissenschaftlicher Exempla zu erheben: vor allem deshalb, weil in ihm die konträren Tugenden einer zügigen Zielstrebigkeit und einer skrupulösen Detailgerechtigkeit der Darstellung – wie sonst selten in unserer Disziplin – zu einer höheren hermeneutischen Einheit zusammenfinden. Dabei verbietet die Tugend der Detailgerechtigkeit, aus Maurers Rekonstruktion mehr als ein paar ausgewählte Stationen beispielhaft zu erwähnen. Von primärer Wichtigkeit ist zunächst die Würdigung des *Pastor fido*, bei dem Maurer zeigt, daß Guarinis Pastoral drama nicht nur als eine Art Antizipation der ‚Nummernoper‘ Bedeutung hat (vgl. 216),

sondern für die gesamte Entwicklung des „paratragischen Schäferspiels“ eine entscheidende Prämisse schafft, indem es seinerseits „tragende Elemente der attischen Tragödie – Fatum und menschliche Verblendung, Götterspruch und versöhnendes Menschenopfer, Handlungsumschwung und wunderbare Wiedererkennung“ in die darauf ursprünglich nicht angelegte Pastorale ‚hinüberleitet‘ (vgl. 222). Weitere aufschlußreiche Stationen sind im Werk Mairets die „regelmäßige Pastorale“ *Silvanire* und die „regelmäßige Tragödie“ *Sophonisbe*, von denen die letztere trotz aller Regelmäßigkeit immerhin durch ihre komplexe, amourös-politische Doppelhandlung und durch das, was Maurer als „Entwesentlichung der Historie“ (239) bezeichnet, an der tragisch-pastoralen Gattungsambivalenz Anteil hat. Wechselhaft verlaufen Konkurrenz und Konvergenz der verwandten Genera bei Corneille, der mit seiner *Sophonisbe*, die sozusagen eine Heroine aus der *Galerie des femmes fortes* auftreten läßt (vgl. 251ff.), augenscheinlich versucht, die pastoralen Komponenten der Mairetschen *Sophonisbe* rückgängig zu machen, während er mit seinem *Cid* und selbst mit den Römerdramen die von der paratragischen Pastorale vorgegebenen Modellierungstendenzen durchaus fortschreibt (vgl. 257f).

Ihren Höhepunkt erreicht die Darstellung, gegen die ich nur bei marginalen Details einzelner Formulierungen oder Hypothesen Einwände zu äußern wüßte²¹, angesichts des zitierten Ausgangspunkts erwartungsgemäß in den Kapiteln über Racine und Goethes *Tasso*. Die Racine-Interpretationen, die auf den – wie ich finde – glücklichen Begriff einer „dämonisierten Pastorale“ hinauslaufen, zeichnen zum einen nach, wie die *Iphigénie* als „Wort-Oper“ die Provokation der erfolgreichen ‚tragédie en musique‘ erwidert (vgl. 297ff.)²², wie die gleiche *Iphigénie* sich zur

21 So leuchtet mir nicht ein, daß Maurer für den „Totschlag auf offener Bühne“, der sich – wenigstens nach der „ursprüngliche(n) Konzeption“ – in Corneilles *Horace* ereignet, das entscheidende Vorbild „auf den ersten Seiten“ von Cervantes’ Schäferroman *Galatea* identifizieren will, wo ebenfalls ein „Effekt des verstörenden Hereinbrechens von Tod und Gewalt in die frühneuzeitliche Idylle“ zu beobachten ist (vgl. 267ff.). Hier liegen zwei Einwände nahe: Zum einen läßt sich die grundsätzliche Weltmodellierung, die Corneilles Drama vornimmt, bei allen pastoralen Elementen keineswegs im gleichen Sinn ‚idyllisch‘ nennen wie jene der Cervantinischen *Galatea*; zum anderen implizieren die unterschiedlichen semiotischen Verhältnisse von Drama und Roman, daß ein „inexplicable asesinato“ (so Avallé-Arce 268 Anm. 344), von dem in einer Romanerzählung berichtet wird, die ‚bienséance‘ kaum ähnlich eklatant verletzen kann wie ein Totschlag auf „offener Bühne“, die im *récit* ja gerade nicht existiert. Etwas merkwürdig erscheint auch die literarhistorische Perspektive, welche Maurer urteilen läßt, daß „die Renaissancekomödie [...] selbst in einem Werk von dem intellektuellen und künstlerischen Rang der Machiavellischen *Mandragola* [...] an der schonungslosen Direktheit in eroticis“ ‚festhielte‘, „wie man sie von den spätmittelalterlichen Schwänken und noch von Boccaccios *Decameron* gewohnt ist“ (vgl. 203). Hier wäre neben Boccaccios *Decameron* die komödienspezifische Norm der Plautinischen ‚scurrilitas‘ zu bedenken, welche in der Renaissancekomödie nicht nur bewahrt, sondern immer wieder neu realisiert und elaboriert wird: Man denke diesbezüglich etwa an den derben (und durchaus normgerechten) Witz, den auch Bernardo Dovizis (Bibbienas) ingeniose *Calandra* speziell „in eroticis“ entfaltet.

22 Gleichsam en passant kommt es bei dieser Interpretation auch zu einer scharfsichtigen Würdigung des sonst eher verurteilten Literaturhistorikers Ferdinand Brunetière; denn tatsächlich war Brunetière, der in mancher Hinsicht eine prononciert reaktionäre (nationalistische, klassizistische und katholisch-konservative) Gesinnung an den Tag legte, unter anderen, fachspezifisch methodologischen Gesichtspunkten – wie Maurer gegen die heute üblichen Verdrängungen komplexer Traditionszusammenhänge, welche sich nicht auf einen einheitlichen ideologischen Nenner bringen lassen, betont – nichtsdestoweniger „einer der Kronzeugen der literarischen Evolutionstheorie der russischen Formalisten“ (vgl. 298, bes. auch Anm. 488). Bekanntlich wurden die formalistischen Konzepte von Evolution und ‚literarischer Reihe‘

neuartigen (und – wie ich hinzufügen möchte – wiederum Alfieri antizipierenden) Konstellation einer „tragische(n) Familienidylle“ entwickelt (vgl. 307f.) oder wie die *Bérénice* – in überraschender Nähe zum transparenten höfischen Kontext des *Aminta* (vgl. 321ff.) – ihr „pastorales Spiel um den Verzicht eines Kaisers, einer Königin und eines Königs auf persönliches Glück“ entfaltet (vgl. 326; die Formulierung spielt auf Voltaires Wendung von der „pastorale entre un empereur, une reine et un roi“ an). Zum anderen bleibt Maurer sich indes der ungeheuren Spannung bewußt, welche in allen Racineschen Pastoralen-Variationen dadurch entsteht, daß sie – im Gegensatz zu den italienischen Texten, die gewissermaßen ihr Gattungssubstrat bilden – stets „auf Handlung, auf Auseinandersetzung“, ja auf schärfste psychische Aggressivität gerichtet sind und daß sich „hinter den Kulissen“ ihrer Wortgefechte „eine schier grenzenlose Dimension gewaltsamer, zerstörerischer Abläufe“ öffnet (vgl. 275f.), von der Tassos *Aminta* oder Guarinis *Pastor fido* gleichfalls erst wenig ahnten.²³

Von ähnlich subtilem Differenzierungsvermögen ist am Ende die Interpretation des Goetheschen *Tasso* geprägt, dem die Pastorale des *Aminta* ja schon vom *sujet* her naheliegen mußte. Wie im *Aminta* erscheint im *Tasso* der höfische Kontext als „ideale(r) Nährboden des Pastoral dramas“ omnipräsent (vgl. 334), und auch sonst sucht Goethes Schauspiel so gut wie alle Stationen der „alten dialogischen Hirtendichtung“ auf: „den Wettstreit, aber auch das teilnehmende Zwiegespräch der Hirten; die Bekränzung des einen, die Mißgunst des andern; die Absonderung und die Selbstgespräche des verliebten Hirten; den Versuch des Rivalen / der Rivalin, den unglücklich Liebenden zu sich herüberzuziehen; schließlich die Vertreibung aus der vertrauten Hirtenwelt“ (339). Überhaupt hält Maurer das idealtypisch pastorale „Spiel um Glück und Vertreibung“ des *Aminta*-Dichters für den thematischen Dreh- und Angelpunkt des Stücks (vgl. 339)²⁴, was ihm zugleich erlaubt, von der

mehr als ein halbes Jahrhundert später nach Frankreich in ein forciert progressiv, ja avantgardistisch gesonnenes Wissenschaftsmilieu reimportiert, das den Namen Brunetière allenfalls noch als den einer kompromittierenden ‚bête noire‘ wahrzunehmen pflegte.

23 Es dürfte kaum notwendig sein, zur näheren Kennzeichnung dieser dunkleren Aspekte auf die Intuitionen von Roland Barthes' berühmter Studie über Racines „théâtre de la violence“ zu verweisen; vgl. R. Barthes, *Sur Racine*, Paris 1963, 34ff., 3ff. („Techniques d'aggression“) oder 20ff. (zum „tuf archaïque“, der von der „pureté de la langue“ oder den „grâces de l'alexandrin“ nur karg überdeckt würde). Über die nietzscheanischen und freudianischen Ursprünge der Racine-Deutung Barthes', die sich gegenüber einem auf geschichtsphilosophische Versöhnung abzielenden hegelianischen Tragödienkonzept zu behaupten sucht, unterrichtet knapp, aber präzise Roland Galle, *Tragödie und Aufklärung*. Zum Funktionswandel des Tragischen zwischen Racine und Büchner, Stuttgart 1976.

24 Einseitig und letztlich kontraproduktiv wirkt meines Erachtens allerdings die Entschiedenheit, mit der Maurer das Thema von „Glück und Vertreibung“ gegen ein schon bei August Wilhelm Schlegel manifestes Verständnis des *Tasso* als „Künstlerdrama“ ausspielt, so als wäre das eine mit dem anderen inkompatibel (vgl. 338f.). Hier streift Maurers Abneigung gegen „sozialkritische“ Lektüren, welche in diesem Fall die „Spannung zwischen Künstler und Gesellschaft“ betonen würden, den Bereich des Dogmatischen; denn schließlich wäre ja keine „Vertreibung“ aus einer höfischen oder – den Hof figurierenden – schäferlichen Gesellschaft denkbar, der nicht eine „Spannung“ zwischen dem Vertriebenen

Vertreibung und vom „Trennungsschicksal Tassos“ her Goethes Wort über das „Abscheiden“ zu assoziieren, welches das „Grundmotiv [...] aller tragischen Situationen“ sei (vgl. 340). Damit erweist sich der *Tasso* dann in der Tat als eine letzte und vielleicht tiefgründigste „tragische Idylle“, „deren Tragik ganz auf innere Befindlichkeit zurückgeführt“ erscheint (vgl. 342). Und dank Maurer dürfen wir jetzt als gesicherte Erkenntnis festhalten, daß „Goethes einzige echte Tragödie“, „eine [...] arkadische, aber darum nicht minder zerstörerische Tragödie“, wirklich „das Ergebnis von 200 Jahren – lange verkannter – europäischer Theatergeschichte [...] ist“ (ebd.).

IV

Aus dem Resümee der beiden wichtigsten Abschnitte mag hinlänglich klar geworden sein, daß Maurers „Studien zur Goethezeit und ihrer europäischen Vorgeschichte“ unter anderem ein Bild der französischen Klassik vermitteln, das zumindest in der Verteilung seiner Proportionen ungewöhnlich, ja in manchen Zügen neuartig wirkt. Nach den Akzenten, die Maurer setzt, weist die literarische Praxis des ‚classicisme‘ jedenfalls entschieden mehr an ‚barocken‘ Elementen höfischer Kultur auf, als die französische Literaturgeschichtsschreibung gemeinhin anzuerkennen bereit war. Den Klassizismus im engeren Sinn läßt das Maurersche Bild dagegen wie eine Angelegenheit erscheinen, welche primär die poetologische Theorie betrifft. So verlangt wohl die Poetik des Dix-Septième nach der klassischen Tragödie, doch orientiert die Bühnendichtung selbst sich weithin an den Form- und Themenimpulsen des „paratragischen Schäferspiels“. Und wenn die literarische Praxis der Klassik im frühen Dix-Huitième der Kritik verfällt, dann haben – wie Maurers Belege zeigen – an dieser Kritik nicht zuletzt auch die „règles“ auf scheinbar paradoxe Weise einen beträchtlichen Anteil. Das heißt: Es ist zunächst eher die Radikalisierung – und weniger eine Negation – des poetologischen Klassizismus, durch die sich die im Werk Racines kanonisch gewordenen Realisierungen des klassischen Prinzips zunehmend in Frage gestellt sehen.

Freilich gehen solche Zuspitzungen der Befunde, welche das Buch bietet, auf einen „effet de résumé“ zurück, den der Autor selbst mit Absicht vermeidet und dem er wohl überhaupt prinzipiell abhold ist. Was Maurers Untersuchung und Darstellung auszeichnet, ist demgegenüber eine betonte Nüchternheit, die manchmal geradezu heroisch gewissenhaft jeder von der hauptsächlichen Argumentationslinie abweichenden Einzelheit gerecht zu werden sucht und sich nur nach sorgfältigster Vorarbeit auf Generalisierungen, zumal auf solche stil- oder diskurstypologischer Art, einläßt. Wie bereits gesagt,

und der ihn vertreibenden Umwelt vorausginge. Was Goethes pastorales „Künstlerdrama“ von späteren Gestaltungen des Konflikts unterscheidet, ist wohl in erster Linie der Entschluß, eine Parteinahme zugunsten des Künstlers, wie sie seit der Romantik üblich wird, zu vermeiden oder zumindest in der Schwebe zu lassen.

erwächst aus diesem Respekt vor den Phänomenen, die sich nicht sogleich umstandslos in ein gewünschtes Tableau einfügen wollen, ein guter Teil der inneren Spannung, welche Maurers Studien erfüllt. Für den Leser allerdings ist die spannungsreiche Synthese von (teils im Hintergrund gehaltener) Zielstrebigkeit und (teils energisch akzentuierter) Detailgerechtigkeit – wie ebensowenig verschwiegen werden soll – durchaus auch mit gewissen Schwierigkeiten verbunden. Auf jeden Fall wird der Leser mit einem wissenschaftlichen Text konfrontiert, welcher sich wegen der gedrängten Fülle seiner Belege und der Verzweigkeit seiner argumentativen Rücksichtnahmen als nicht ganz leicht rezipierbar erweist. Dazu kommt, daß, Maurer wie der späte Auerbach offenbar größten Wert darauf legt, „die Dinge selbst [...] zur Sprache kommen“ zu lassen. Das setzt einen konsequenten Widerstand gegen die Kommoditäten sowohl der eher erbaulichen wie der eher modischen Clichés voraus; denn nur wer sich in strenger Selbstdisziplin die jeweils gängigen Schlagworte verbietet, kann (und darf) versuchen, auch dem Leser – um mit Auerbach zu sprechen²⁵ – „jede Möglichkeit des Entwischens aus dem Gemeinten“, das heißt in unserem Kontext: der konkreten Komplexität literarhistorischer Sachverhalte, „abzuschneiden“.²⁶ Wie sich einmal mehr zeigt, bleibt nämlich sogar in der Literaturwissenschaft die verbreitete Hoffnung illusionär, jemals mit realem Erfolg vom Schwierigen in die Richtung des Leichten oder vom Komplexen in die Richtung des schlagworthaft Simplen fortzuschreiten. Eher scheint auch hier zu gelten, was Italo Calvino in einem 1977 unter dem Titel *I nostri prossimi 500 anni* veröffentlichten Essay als sein persönliches „criterio di distinzione del bene e del male“ und als eine desillusionierend unbequeme Lebensregel für intellektuellen wie politischen Fortschritt formuliert hat: „i passi avanti si fanno sempre nella direzione del più difficile; [...] solochi è preparato ad affrontare compiti più difficili può pretendere di opporsi alle difficoltà presenti“.²⁷

25 Dessen metakritische Würdigung der Probleme philologischer Darstellung – wie ich finde – in der folgenden, die Schulmäßigkeit aller sogenannten ‚Ansätze‘ transzendierenden Beobachtung kulminiert: „Ohnehin gehört viel Kunst dazu, auch bei dem besten Ansatz, um immer am Gegenstand selbst zu bleiben. Überall liegen fertig geprägte, aber selten genau zutreffende Begriffe auf der Lauer, zuweilen durch Klang und Modegeltung verführerisch, bereit einzuspringen, sobald den Schreibenden die Energie des Gegenständlichen verläßt. Dadurch wird zuweilen schon der Schreibende, sicher aber viele Leser, verführt, an Stelle der Sache ein naheliegendes Cliché zu verstehen“. Vgl. E. Auerbach, „Philologie der Weltliteratur“, in: ds., *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*, Bern/München 1967, 301–10, hier 309.

26 Vgl. ebd. 309f.

27 I. Calvino, *Saggi* 1945–1985, a cura di M. Barengi, Milano 1995, Bd. 2, 2294–9, hier 2296. Nach dem Gesagten versteht sich quasi von selbst, daß auch die Redaktion des Maurerschen Buchs äußerste Sorgfalt verrät. Solche Akkuratess läßt es – wie sonst selten – sinnvoll erscheinen, ein paar Errata zu registrieren, die mir trotzdem aufgefallen sind: 65Anm. 61, „Cardanos lateinische Autobiographie *De vita propria*“ (recte: *De propria vita*); III „die ergebnisreiche Untersuchung von Norbert Spaemann, *Reflexion und Spontaneität*“ (recte: Robert Spaemann); 199, „Mici minori fratelli“ (recte: Miei); 206 „Shakespeares *Tragedie of Romeo and Juliet* (1495?)“ [recte: (1595?)]; 215, „Corinna läßt ihre Perücke(!) in den Händen ihres Verfolgers“ (recte: Corisca). 285f. verlangt der Kontext statt der „zentripetalen Struktur, die man der tragicommedia pastorale [...] vorgeworfen hat“, recte eine „zentrifugale Struktur“.

